



Teatros Colón y Argentino de La Plata: Los últimos laboratorios.

## ARTES Y ESPECTACULOS

# ¿LA OPERA EN CRISIS?

“**H**e concluido la primera parte del último acto de *El Vampiro*. El duetto d'amore de este acto me ha salido muy bien, a mi entera satisfacción. Creo concluir todo el trabajo en quince días más, y después principiare a instrumentarla. Trabajo con alma y vida porque quiero volver a esa con la ópera ya pronta a darla, y es mi deseo exhibirla el 25 de mayo próximo, sea en el teatro Colón o en el de la Opera, y para lo cual cuento decididamente con que Ud. empiece ya a gestionarme este asunto con las empresas...” La carta provenía de Florencia y fue publicada en *La gaceta musical* de Buenos Aires el 6 de agosto de 1876. La firmaba Francisco Hargreaves, un joven porteño de 27 años, descendiente de una familia norteamericana radicada en el Río de la Plata en 1819. Estaba dirigida al doctor Nicanor Albarellos, músico y protector del muchacho, que durante 4 años estudió en Italia. Allí escribió su primera ópera, *La gatta bianca*, un juguete cómico-musical que llegó a estrenarse en Vilá, localidad vecina a Florencia. Cuando se la dio a conocer el 11 de enero de 1877, en el Teatro de la Victoria de Buenos Aires, los argentinos tomaron contacto con la pri-

mera ópera escrita por un connacional. Al día siguiente, en *La Tribuna*, pudo leerse: “La música es bonita, y algunos opinan que debió ser aplicada a un argumento de más mérito que el que le sirve de base; somos de la misma opinión”.

En cuanto a su segunda ópera no llegó a representarse. Apenas se conocieron unos fragmentos en versión de concierto. En cambio mereció una mención de honor firmada por Amilcare Ponchielli y Arrigo Boito, en la Exposición Internacional de Milán, de 1881. *El Vampiro* se quedó dormido. Tal vez alguna noche despierte en una de las veladas del Colón.

A fines de siglo, Buenos Aires consumía mucha música, pero apenas producía firuletes de salón, para halagar las reuniones sociales. El arrabal, en cambio, gestaba vigorosamente el tango. Varios teatros dedicados *full time* al género lírico competían entre sí por las primicias, preferentemente italianas. El viejo Colón (ubicado en el solar que hoy ocupa el Banco de la Nación Argentina, que lo compró en 1887), el Teatro de la Opera y el Teatro Politeama, inaugurados en 1872 y 1879, rivalizaban en poderío, contratando elen-

cos de primerísimas figuras internacionales. Entonces, los estrenos de la Scala de Milán o del Costanzi de Roma pasaban casi de inmediato a los escenarios porteños. La diferencia hemisférica permitía que esos mismos elencos, durante el verano europeo, pudieran actuar en el invierno austral. Cuando se inauguró el Coliseo en 1907, y el Colón actual en 1908, hasta las orquestas eran inmigrantes. La costumbre siguió imponiéndose durante largos años de consumo e importación. Hasta que los jóvenes instrumentistas de entonces, nacidos en los conservatorios locales algunos, otros perfeccionados en Europa, se sintieron capacitados para asumir la responsabilidad de sus vocaciones. Esto permitió la concreción de la A.P.O. (Asociación del Profesorado Orquestal), el primer gremio de la Argentina. En 1922 creó su propia orquesta. Por ella desfilaron algunos nombres memorables: el de los hermanos Castro, Eduardo Armani, Ferruccio Cattelani, Ernesto Drangosch, Carlos Marchal, Raúl Spivak. Dos años más tarde, el Colón creaba su organismo estable con elementos autóctonos y algunos contratados en el exterior.

### TRAS LA OPERA ARGENTINA

Le tocó a Arturo Berutti (1862-1938), un músico de formación italiana que compuso y estrenó en Europa sus primeras partituras líricas, ser, paradójicamente, el autor de la primera ópera argentina basada en un tema criollo: *Pampa* (1897), inspirada en el drama *Juan Moreira*. También fue el iniciador del género americano: *Yupanki* (1899) transcurre en el imperio de los Incas, según un relato de Vicente Fidel López. Otro mérito: el de atreverse a escribir el primer drama musical cantado en castellano: *Horrida Nox* (1908), cuya acción transcurre en la época de Rosas. Hasta entonces, y mucho después, los argentinos componían y cantaban en

italiano, como *Aurora* (1908), de Panizza, que figuró en el *cartellone* inaugural del nuevo teatro Colón. Posteriormente, el compositor revisó la partitura e hizo traducir el libreto: una actitud lógica si se advierte que el tema de la obra gira en torno de la emancipación argentina.

La idea de conseguir una "ópera nacional" fue un *leit motiv* que preocupó a casi todos los autores de las pampas. Varios de los músicos locales más importantes vivieron en la creencia de que, disfrazando con plumas o chiripás a los tenores y barítonos, lograban dar caza a una lírica vernácula. Su error fue suponer que el ámbito de acción y el injerto de algunas danzas o giros de extracción folklórica creaban el clima buscado. Pero las arias de *El matrero* (1929), de Felipe Boero, son italianas, aunque el libreto de Yamandú Rodríguez transite el léxico gauchesco y haga bailar la media caña.

La última posguerra y su aluvión técnico desbarataron tales ansiedades. El mundo entero asistió a la necesidad de renovación y cambio. Conscientemente, se preparó para asumirla. La música no podía ser una excepción. La respuesta fue dada aquí por Juan José Castro y Alberto Ginastera, principalmente. Castro, luego de componer dos óperas dentro del estilo español, *La zapatera prodigiosa* y *Bodas de sangre*, ambas con textos de García Lorca, llegó al suburbio porteño con *Proserpina* y *el extranjero* (ganó en 1952 el Premio Internacional Verdi, y fue estrenada en el teatro Alla Scala, de Milán). Su última producción para la escena, *Cosecha negra*, aún sin estrenar, ya propone un planteo formal y temático diferente. Ginastera, en cambio, optó por los esquemas tradicionales y los temas históricos. A *Don Rodrigo* la siguió *Bomarzo*, y a ésta *Beatriz Cenci*, que compone actualmente.

La juventud, en cambio, salvo las excepciones de Mario Perusso (*La voz del silencio*) y Antonio Tauriello, entre otros, soslaya el género. Al problema de la forma se le suma otro, y muy grave: la Argentina posee solamente dos salas consagradas a la ópera, el Colón

y el Argentino de La Plata. Y ninguna de ellas suele ser sensible a la producción nacional. Prefieren el repertorio, una concesión al público, aunque vaya en desmedro del creador argentino. Esto no ocurría cuando el Colón estaba en manos de concesionarios extranjeros. Por eso, Berutti pudo componer 10 óperas, Felipe Boero 6, y Constantino Gaito 9. Había un mercado. La razón por la cual Ginastera insiste con el teatro musical: halló en los Estados Unidos, y recientemente en Europa, la posibilidad de estrenar, aunque el Colón persista en cerrarle las puertas, por ahora.

#### ¿CRISIS REAL O FICTICIA?

La ópera es algo más que un género, es una tentación a la que muy pocos compositores han podido sustraerse, porque es seductora, felina. Su cuota de promesas justifica cualquier aventura, aunque a veces presuponga un estrepitoso naufragio. Porque poco o nada tiene ahora que ver con la música, aunque ésta muchas veces lo haya tenido con aquélla. Es un género vistoso, capaz de llegar al impacto si las circunstancias deciden que su complicado engranaje sea algo más que una apariencia; como en las bodas suntuosas, inaugura el matrimonio; como la elegancia suprema y exquisita, muchas veces oculta la estupidez, la frivolidad o el vacío. Por eso, tal como hoy se la suele concebir, la ópera conserva su línea sin preocuparle el tiempo. Está más allá de los cambios que convulsionan al hombre contemporáneo, de sus problemas, de su difícil existencia, de las demandas imperiosas, de su nueva sensibilidad. Y así, extraña a la realidad, se acuna en el recuerdo de un ayer irreversible, un ayer con las mismas mentiras de hoy, pero agazapadas detrás de los abanicos, en el corazón de la hipocresía.

La supuesta crisis contemporánea del género no es otra cosa que el resultado convergente de dos circunstancias distintas. Por un lado, una sensible falta de valores en el ámbito de la creación (a ello no es ajeno, probablemente, el temor por reiterar esquemas dema-

siado bien explorados). Por el otro, un afán desmedido para atrapar a un público aficionado al género, verdadera demagogia emparentada con la vanidad y la ambición que nada tendría que ver con el arte. En el primer caso basta remitirse a los hechos: desde la aparición de *Wozzeck*, de Alban Berg, en 1925, salvo la excepción de su *Lulú* y *El prisionero*, de Dallapiccola, no se ha producido otro milagro, aunque el propio Strawinsky lo haya intentado. En el segundo de los casos se advierten dos actitudes diferentes. Ambas se unen en el mismo vértice angular; una, se da en Gian Carlo Menotti, la otra en Ginastera. El primero es, evidentemente, un hombre de teatro, aunque esto no quiere decir que sea un escritor notable. Tiene sensibilidad escénica para el gran guiñol y buen ojo para el público que busca. Procuró un éxito y lo tuvo. Pero sus trampas terminaron por traicionarlo: son demasiado evidentes y cuando la música queda sola, se produce el vacío, cenizas frías de otros fuegos ya apagados. Ginastera, en cambio, invierte las jugadas. Observador sagaz del éxito ajeno y hábil antologista, no le teme a la historia trasnochada si ésta le da ocasión de aproximarse al aficionado con argumentos que le son familiares. En ambos casos, aunque el camino sea distinto, la meta es la misma: los dos buscan al público; el primero, para atraparlo con sus historietas de quiosco; el segundo, proponiéndole una contemporaneidad técnica, lo suficientemente hábil como para inducir a la convicción de que la música actual no es el ogro que otros muestran. Y para ello se ampara en seductores efectos cuya voluptuosidad podría hallarse, como antecedente, en los fastos de Meyerbeer o en el Carnaval de Río. Y en ninguno de los dos casos se pensó en las necesidades de la ópera como género, sino más bien en la demanda de los empresarios.

Es evidente que la pretendida crisis, después de la última guerra, no es más que una desarmonía entre el creador y el oyente. El músico no quiere arriesgarse a introducir cambios en una área



De los pioneros a nuestros días: Hargreaves, De Rogatis, Ginastera y Perusso.



**Bodas de sangre: La ópera del regreso.**  
(Margarita Xirgu, Juan José Castro y periodistas.)

canonizada durante el siglo XIX, y a la que "el público de ópera" rinde un venerado culto. Por eso los compositores o evitan escribir para el teatro o si lo hacen se instalan, por lo general, en las estructuras vigentes. Y éstas son las que ya no dan más, porque se hicieron para una sensibilidad distinta a la del hombre contemporáneo. No es posible rellenar los viejos moldes con música de vanguardia. Una correcta actualización del proceso compromete la totalidad del producto que se elabora. Pero los compositores no lo hacen o no saben cómo hacerlo, y el líricomano se opone. Ultimamente se están produciendo, sin embargo, visos de renovación. El argentino Mauricio Kagel, residente en Alemania, ha dado a luz varias piezas teatrales con música y sonido a las que llama óperas. Los críticos se obstinan en considerarlas disparates: "Porque de ópera no tienen nada", opinan por lo general. Pero lo son. No existe regla que determine lo que debe ser una ópera. De lo contrario, ¿qué sería *Pelleas et Melisande*?

La innovación no implica repudiar al pasado: es una consecuencia de todo

desarrollo vital. Como cuando Richard Wagner hizo ocultar el foso de orquesta en su teatro de Bayreuth para que no distrajera la atención del público. El teatro ha logrado desprenderse de la tradición transitando el camino del absurdo o la crueldad sustentada por Artaud. Y la ópera, teatro al fin, no puede quedar estancada en lo que fue, por el simple hecho de que "su" público la prefiera así y no de otra manera. Que los teatros como el Colón se consagren al repertorio tradicional es una medida que tiene criterio y lógica. Para lo nuevo hacen falta ámbitos nuevos, preparados para la contingencia más inesperada y en donde los nuevos espectadores se sientan ubicados dentro de la experiencia que se les propone. Si tecnológicamente el hombre está logrando la conquista del espacio, ello no implica olvidar el invento del teléfono o la máquina a vapor. En arte, un músico auténtico con sensibilidad contemporánea no puede soslayar el desafío a que lo compromete su época. Tampoco implica subestimar los actuales museos de la ópera. ⊕

RODOLFO ARIZAGA



**La zapatera prodigiosa: Música para los personajes de Lorca.**  
(Boceto de Horacio Butler.)

LIRICA

## PELO VERSUS PELUQUERA

Evidentemente, Buenos Aires es una ciudad de paradojas. Mientras en el viejo Teatro Argentino, tras una lucha interna entre censores y censados, se consiguió el estreno de *Hair*, la oligarquía opuso su contraparte: el Colón le obsequió una reposición, *Sanson y Dalila*, *ossia* los amores del musculoso con la primera peluquera que registra la historia. La compensación, si se quiere, es aleatoria, porque tanto en la escena como en la sala las melenas rivalizaban, especialmente en el sector masculino, con excepción, claro está, de los calvos.

Viendo una antigua fotografía de Gabriella Besanzoni, célebre protagonista de esta perdurable ópera de Saint Saëns,



**Dalila: Territorios humanos.**  
(Regina Sarfaty.)

resulta imposible imaginar a la contralto italiana con las pechugas y otras presas al aire. Esta vez, el Colón eligió una desconocida: la norteamericana Regina Sarfaty, que si no cantó bien (es adicta a muchos vicios superables, vocalmente hablando), mostró un territorio humano capaz de preocupar a la mismísima Nérida Lobato. Los prismáticos, cuando apareció en el segundo acto, fueron empuñados inmediatamente por los abonados masculinos. Pero si la cosa, desde el ángulo laríngeo, no fue excelente (el tenor James King hizo también lo que pudo, y fue poco), desde el ángulo escénico el espectáculo fue caprichoso y anodino (responsable: Paul Hager); el pulso, la inteligencia y la musicalidad del director Thomas Schippers justificaron la velada. Para ello tuvo un aliado: el coreógrafo Oscar Araiz. ⊕ R.A.